
CELEHIS–Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas.
Año 26 – Nro. 34 – Mar del Plata, ARGENTINA, 2017; 97-112

Acto autobiográfico y política de la intimidad en la última novela de Antonio Di Benedetto

Rafael Arce*

Universidad Nacional del Litoral – CONICET

FECHA DE RECEPCIÓN: 29-05-2017 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 08-08-2017

Resumen

Este trabajo propone una lectura de la última novela del argentino Antonio Di Benedetto: *Sombras, nada más...*, publicada poco antes de su muerte. Se trata de un relato en el que se combinan el ejercicio experimental, la autobiografía y la historia política argentina. El trabajo sostiene la hipótesis de que *Sombras, nada más...* pone en tensión sus materiales y procedimientos heterogéneos en torno a lo que puede denominarse una política de la intimidad: un sujeto escindido inicia un proceso de autocrítica y autoanálisis y pone en evidencia las imbricaciones entre deseo subjetivo, imaginario social e historia política. En este proceso, la novela tramita un episodio traumático de la historia argentina y de la historia personal del escritor, y los hace confluír en una ficción onírica que, entre la pesadilla y el sueño, condensa lo subjetivo y lo social.

Palabras claves

Autobiografía – Escritura íntima – Subjetividad – Surrealismo – Realismo

Autobiographical act and policy of intimacy in the last novel by Antonio Di Benedetto

Abstract

This paper proposes a reading of the last novel by Argentine Antonio Di Benedetto: *Sombras, nada más...*, published shortly before his death. It is a story that is mixed in the experimental exercise, the autobiography and the Argentinian political history. The work supports the hypothesis that *Sombras, nada más...* gives tension to his heterogeneous materials and procedures around some that can be called a policy of privacy: a splinter subject initiates a process of self-criticism and self-analysis and highlights the overlaps between subjective desire, social imaginary and political history. The novel processes a traumatic episode in Argentina's history and the personal history of the writer, and it makes them confluent in an oneiric

fiction that, between nightmare and dream, condenses the subjective and social.

Key words:

Autobiography – Intimate writing – Subjectivity – Surrealism – Realism

Sombras, nada más... es el último libro de Antonio Di Benedetto. Lo comenzó a escribir en 1981 y lo publicó en 1985, un año antes de su muerte. Es, además, su quinta novela.

Se trata del relato menos estudiado del escritor mendocino. También, del más subestimado: se lo considera, en general, como su texto menos logrado (Chejfec 1985; Néspolo 2004: 21). Motivos no faltan: *Sombras, nada más...* parece tener poco que ver con la sofisticación del estilo lacónico que había logrado en sus mejores relatos. Por otro lado, se trata de una novela en la cual se ponen en escena, como nunca antes en toda su obra, ciertas marcas por las cuales es posible leer algo así como una figuración autobiográfica. Sin tener esa pretensión genérica cabal, no obstante el *acto autobiográfico* se inscribe, se deja leer, en el entramado ficcional de la novela.¹ Sumado a esto, las circunstancias particulares de su escritura hacen casi imposible que el crítico, por más *textualista* que se pretenda, no se vea impelido a interrogar la biografía. Di Benedetto era un escritor consagrado y estaba a cargo de un prestigioso diario cuando fue encarcelado el mismo día del golpe militar que en 1976 derrocó en Argentina al gobierno de María Estela Martínez de Perón. Fue detenido durante un año y medio, sufrió tortura y simulacros de fusilamiento. Cuando finalmente fue liberado, se exilió en Europa y anduvo de país en país, de acuerdo a las posibilidades laborales que se le presentaban.² *Absurdos* (algunos de cuyos cuentos escribió en la cárcel), *Cuentos de exilio* y la última novela constituyen, ya desde sus títulos, un gran *después* en la vida del escritor.

Sombras, nada más... se divide en tres capítulos precedidos por una pequeña nota introductoria. En el primero, un escritor abandona Madrid para viajar a Estados Unidos: ha obtenido una beca de residencia en unas cabañas para artistas. Puede deducirse que este escritor es también, o ha sido, periodista. Cree que la residencia de artistas se sitúa en una isla y recién cuando llega al bosque en New Hampshire se desengaña. Todos estos datos son, en efecto, biográficos (Gelós 2011: 85-96): ficcionalizan las circunstancias en las cuales se comenzó la escritura de la novela que terminará siendo *Sombras, nada más...*

Las trazas autobiográficas se adelantan ya en la nota introductoria. Consta también de tres partes. En la primera, se afirma que la palabra “sombras” del título equivale a “sueños”. En la segunda, se explicitan las circunstancias de escritura: se dice que los “delirios oníricos” registrados

¹ Nicolás Rosa (2004) acuña la noción para polemizar con la de “pacto autobiográfico” de Phillipe Lejeune (1975). Más abajo precisaremos los rasgos y alcances de este concepto en nuestra lectura.

² Todos los datos biográficos están extraídos del libro de Natalia Gelós (2011).

fueron escritos en tres épocas y en sitios diferentes; hacia 1981 en New Hampshire, después en América Central y finalmente en Europa; también se describe el método de escritura: el “autor”, se dice, ha cuidado que todo el texto guarde una fisonomía semejante a la de los sueños, con sus incoherencias y sus discontinuidades. En la tercera, se vuelve a la cuestión del título y se explicita una duda (que no es ajena al itinerario de la obra: Di Benedetto cambiaba el título de sus libros en sus reediciones y, a menudo, volvía a los títulos originales): pero esta vacilación se entremezcla con una suerte de clave interpretativa del relato. En efecto, se habla de “acto de contrición” y de “culpas” (2008: 6).

Al no estar firmada, ni siquiera con iniciales, la nota mantiene cierta ambigüedad. ¿Debemos pensarla como un metatexto de la novela, ya que aparece incluso la palabra *autor*? ¿O, dado el modo en el que se entremezcla con el inicio del capítulo I, debemos considerarla como parte de la ficción? Consideramos que lo mejor es no despejar esta ambigüedad, que parece intrínseca a su factura, y que adelanta la tensión constitutiva de la novela: el “acto de contrición”, vinculado a la confesión, la exposición de la intimidad, en suma, el acto autobiográfico, y la narración, la mitificación, la tendencia alegórica y simbólica, en suma, la ficción.³ En esta tensión entre autobiografía y ficción, entre confesión y novela, el sueño operará, a la vez, como pivote y como clivaje: por un lado, instancia de articulación entre el acto autobiográfico y la ficción (y sus correlatos: entre lo privado y lo público, entre lo íntimo y lo histórico-político); por el otro, punto de fisura, de desgarró, experiencia de la imposibilidad de unión.

Es significativo que, en una obra en la que predomina de modo abrumador el narrador en primera persona, el relato que inscribe el acto autobiográfico se narre en tercera. El gesto obedece a la nitidez con la que el texto reelabora los motivos que vinculan lo autobiográfico con las problemáticas de la identidad, la memoria como reconstrucción del pasado, el azar del recuerdo como interrupción de cualquier totalidad y los avatares de las *escenas primarias* que correlacionan lo ontogenético con lo filogenético. Queremos decir con esto que el problema de la autobiografía, su imposibilidad, son *pensados* al interior de la ficción y aprovechados para la construcción del relato. Esta falta de ingenuidad vuelve imposible la primera persona: Di Benedetto sabe que el acto autobiográfico debe inscribirse en el entramado de una ficción novelesca y que toda autobiografía es, en definitiva, una *heterobiografía* (Panesi 2000). El desdoblamiento del yo, la conciencia de que *yo es otro*, se marcan desde el inicio no como problema del autobiógrafo, sino como la condición misma del escritor: “A fin de no ser él solo, sino él y el otro, y que el otro actuara por él (¿trabajara por él?), y tuviera en quien descargar las responsabilidades, sobre todo las morales, que son las que más pesan. Que las culpas las tuviera el otro (Di Benedetto, 2008: 12)”. Lo que escapa al

³ Para Néspolo, la nota puede compararse al prólogo a *El pentágono*, la primera novela de Di Benedetto, notablemente “experimental” (2006: 340). Creemos, por el contrario, que los dos paratextos son incommensurables: el prólogo forma parte efectivamente de la ficción de *El pentágono*, mientras que la de esta novela está más cerca de una nota de autor, *exterior* a la ficción.

“yo” será lo que la novela tratará de entretejer: los sueños, porque ellos concentran todos los afectos que descentran o descomponen la unidad del sujeto: deseo, miedo, remordimiento, angustia, celos, humillación, orgullo.

La palabra “registro” de la nota puede tentar con la clave de la escritura automática o de documentación directa del inconsciente (Mauro 1992). Pero lo cierto es que no estamos ante una novela surrealista *pura*: los sueños, que interrumpen la linealidad del relato, descomponen la lógica del realismo literario, proponen claves alegóricas y simbólicas, se integran en una historia que, aunque confusa, proporciona los elementos para una reconstrucción verosímil. Lo indecible de ciertos episodios, en los cuales no se sabe si lo que se narra fue soñado, realizado, fantaseado o delirado, constituyen los anudamientos más intensos de la historia, porque quiebran no solo cualquier pretensión de veracidad (ya fuere la del *pacto autobiográfico* o la realidad histórica en la que se anuda la biografía del escritor) sino también cualquier pretensión de falsedad. No se trata tanto de la realidad de una vida (biografía, autobiografía o heterobiografía), ni de la irrealidad de una fantasía novelesca (Mauro 1992), sino más bien de la *verdad de un sujeto* que se manifiesta, de modo indirecto, precisamente en su desenmascaramiento: un sujeto que se ha constituido *en* los sueños, las ambiciones, los delirios de grandeza y las deformaciones retrospectivas de un pasado que se expía en el regodeo de la culpa y la contrición. Si el fundamento del acto autobiográfico es la *disolución del yo imaginario* (Rosa 2004), puede proponerse como hipótesis que *Sombras, nada más...* constituye una analítica o una genealogía de ese *yo* densificado por la biografía, la historia y la autofiguración de escritor (pero, aún más, de periodista como *hombre importante*).⁴ La novela ficcionaliza la escritura de unas memorias, pero este escritor yuxtapondrá la anotación, en principio contingente, de sueños, de recuerdos e, incluso, *de recuerdos de sueños*. El acto de rememoración sufrirá la interferencia afectiva del trabajo de elaboración del sueño y, de modo correlativo, la ensoñación será afectada por la anotación aparentemente caótica de los recuerdos, tal cual se le presentan a la conciencia. Se tratará de disolver la subjetividad del protagonista en la impersonalidad de los recuerdos y de los sueños, que en su trabajo conjunto confundirán presente y pasado otorgando a los episodios una temporalidad anómala, arcaica o heterocrónica.

Así como el psicoanálisis permitió comprender que no se trataba de la interpretación de los sueños, sino de la interpretación de su relato, así también la novela de Di Benedetto entreteje diferentes relatos de sueños, en el espacio de la ficción que es, a su vez, el de la confesión y el examen de conciencia. El desdoblamiento podría comprenderse entonces también como

⁴ Contra las certezas contractualistas del “pacto autobiográfico” (Lejeune 1975), por las cuales el lector identifica la historia que se cuenta con la vida del escritor, Rosa opone el “acto autobiográfico” (46-53) como descomposición de ese contractualismo y como problematización de las operaciones que intervienen en el verosímil de la autobiografía: “El acto genera una temporalidad y una escritura de esa temporalidad, una tramitación imaginaria de construcción de una *personalidad* o de un *carácter*... [...] La escritura de esta temporalidad sobre los procesos de la memoria, el recuerdo y el olvido, sobre el acto de memoración y de rememoración, es el complejo que funda el acto y no el pacto” (46).

las dos subjetividades del paciente y el analista. En efecto, pareciera que la novela cumple con las dos reglas de la sesión psicoanalítica, las que deben respetar cada uno por su lado: la *asociación libre* y la *atención flotante*. La primera dicta la pauta desde el inicio de la historia y, aunque pareciera por momentos desdibujarse, no deja de cumplirse nunca. La segunda produce lagunas, presupuestos inexplicados, olvidos y contradicciones que otorgan a la historia cierta desprolijidad que bien pudo ser considerada como una torpeza de ejecución: personajes que se mencionan de repente como si ya el lector los conociera, episodios nucleares que se suprimen, olvido de hechos o personajes, cambios bruscos de situación o de ambientes, súbitas soluciones de continuidad.

Cuando la novela comienza, Emanuel abandona su piso en la ciudad y se dirige al aeropuerto. Retiene, en el viaje en autobús, adormecido, el nombre de una calle, Ronda del Amor Hermoso, que lo lleva a una serie de asociaciones: el amor hermoso -“nunca lo tuvo plenamente de nadie – excepto una vez lejana” (Di Benedetto 2008: 11)-, evoca el nombre de Pascua, una antigua amante, que asocia con su viejo anhelo de conocer la isla de Pascua, a la que evoca con diferentes nombres precolombinos. La asociación es favorecida por cierto contexto (Emanuel se dirige al aeropuerto para tomar un avión a los Estados Unidos, cuando preferiría viajar a una isla paradisíaca en el Pacífico), verosimilizado por la circunstancia del viaje (se expone el encadenamiento asociativo hasta que lo interrumpe el anuncio de la llegada a Barajas, que despierta a los pasajeros adormecidos), pero ya anticipa una de las obsesiones de la historia: la nostalgia de un amor puro, idealizado, presumiblemente perdido en el pasado idílico de la infancia. Esta nostalgia es el correlato del motivo de la culpa que será el leitmotiv de la historia: el análisis del pasado, hecho de recuerdos, fantasías, ensueños y delirios, atravesado por la culpa que engendró en el protagonista la infidelidad amorosa y el deseo excesivo de posesión erótica. La historia de las traiciones y excesos de Emanuel, su examen retrospectivo, será enlazada con otra: la de su paulatino ascenso social como director de un importante diario, triunfo de la vida pública que estará directamente relacionado con su posibilidad de ejercer esas traiciones y excesos en su vida privada. La pérdida de ese Amor Hermoso, que acaso nunca se tuvo, se atribuye a motivos en los que intervienen lo público y lo social como *degradadores* de una presumible inocencia natural de la mera vida o *intimidad* (Pardo 1998). Esa inocencia perdida, que tomará la forma de una *escena primaria*, permite a su vez una asociación que trasciende el plano individual: la infancia como estado natural, como intimidad imposible y olvidada (ontogénesis), es a su vez lo arcaico de un continente cuya inocencia fue arrasada por la conquista y la expoliación civilizatoria (filogénesis). De ahí la referencia a la isla de Pascua y a sus nombres primitivos, que se enlazarán con una serie de motivos indigenistas y americanistas desembocando en el viaje del escritor a Guatemala y su final abandono a los recuerdos de infancia cuyo contenido habría advertido, al modo de oráculo, las futuras degradaciones, humillaciones y vejaciones.

Examinemos cómo funciona la asociación con otros mecanismos propios del sueño, como el desplazamiento, y cómo esos mecanismos

engendran una serie de símbolos que no solamente se pueden interpretar a partir de claves que proporciona la novela, sino también de claves que nos otorga la obra. Cuando Emanuel arriba al bosque (que evoca la Selva Negra, donde conoció a Pascua y, a su vez, decepciona su certeza de que se dirigía a una isla), lo describe como un paisaje otoñal en el que predominan los matices de rojo: escarlata, granate, púrpura, punzó, carmesí (Di Benedetto 2008: 15). Uno de los primeros mediodías, aparece una mujer que viste una capucha roja: es otra de las residentes, que vuelve de su cabaña al edificio principal para devolver la canasta del almuerzo. El narrador describe una vacilación perceptiva: Emanuel no sabe si la capucha es roja o si se le aparece así a causa de la luz que la tiñe con los colores del bosque. De todos modos, la nombra como la Caperucita Roja y, en el breve intercambio, ejercerá lo que después se volverá una repetición insistente hasta la saciedad: el intento de seducción. Ella le pregunta si todos los habitantes de su país tienen los ojos tan grandes como él: “No le dice como en la fábula ‘Para verte mejor’, dice que los ojos acaban de crecerle para poner en ellos el paisaje y la Caperucita que tiene ante sí, y se abstiene de confesar que él es el lobo (20)”. El color rojo asediara momentos claves del relato: la línea que el escritor traza en el papel y que interpreta como “peligro” (76); la melena colorada de Suspiros en un sueño de Emanuel (la chica es, en realidad, morocha), lo que es asociado a una fantasía de asesinato o asesinato real, por parte de él o de otro (no queda claro), al prenderle fuego a esa cabellera (187); rojos son los cortinados del cuarto donde, durante su infancia, Emanuel y sus amigos practican la magia negra con un cadáver (197); en la agenda en la cual Emanuel anota las citas con sus amantes, las marcas rojas corresponden a los períodos de fertilidad en los que debe evitar los encuentros (206); es también el color de las nubes en las que se hunde un avión en una pesadilla (211); rojo es el sofá donde lo espera la joven Olvido, hija del presumible amor perdido de su juventud (255); finalmente, ese extraño personaje que aparecerá en el tercer capítulo, Maldoror, le reprocha a Emanuel que, como crítico plástico, “confunde los colores o el grado de los matices, el rojo con el bermellón y otras lindezas por el estilo” (250). El rojo es el símbolo de la trasgresión y, más precisamente, de sus efectos subjetivos: la culpa. No puede ser casual que uno de los cuentos de *Mundo animal*, quizás el más alegórico de ellos, se titule “En rojo de culpa”.

A propósito de ese libro de cuentos, que es la primera obra que publicó el autor, la escena de la Caperucita Roja adelanta otras claves: las figuraciones animales. El sentido del “lobo”, nítido, adquirirá densidad y espesor: Emanuel se sueña como integrante de una jauría que ataca y destroza cuerpos de mujeres, entre las cuales está una de sus amantes (204). Por otro lado, el amigo poderoso de Emanuel, que es uno de los dueños del diario, y con el cual comparte la pasión por las mujeres y la infidelidad conyugal, se llama insólitamente Leoncio Leonardo, es decir, león-león. El lobo, el perro, el león: animales carnívoros que figuran el desenfreno sexual y la violencia de género.

No obstante, esa especie de escena primaria, que fundará retrospectivamente todo el imaginario del lobo que ataca sexualmente a la caperucita, está concebida como cuento infantil. Simétricamente, la novela

terminará con el recuerdo de la abuela contándole al niño Emanuel el cuento de Hoffman “El arenero”, es decir, un relato simbólico sobre la amenaza de castración, que el protagonista reconstruye de nuevo retrospectivamente como oráculo que anticipa los excesos por los que debió (y acaso fue) castigado. A su vez, ese cuento infantil en medio del bosque encantado se rodea de trazas que aluden a la infancia del continente americano (lo que, para el caso, es metonímicamente la infancia de la humanidad: no en vano la última de las amantes, la chica de Guatemala, se llama Alba Rosa, figurando la promesa de un nuevo comienzo en el que el rojo encuentra por fin su atenuación): la visita a los Apalaches, la referencia a los indios lacandones y la alusión al *indian summer* (21-23); un recuerdo de infancia en Cali, en el que se experimenta el sentimiento de vivir en la prehistoria, se mezcla la referencia a los dinosaurios y a los dragones (17); la sensación de lo primitivo en ese retiro del bosque, con la cual se conecta el sueño anterior, lo que hace que Emanuel asocie la cestita del almuerzo con el alivio de no tener que salir a “cazar” su alimento (18).

El primer recuerdo que se escribe -y se describe oníricamente: “recuerda como si soñara” 25)- es significativo: se trata del sismo devastador que llegó hasta la ciudad en la cual Emanuel era un aprendiz de periodista. Con ese desastre, se le presenta la oportunidad de realizar su primera gran crónica, que se reproduce en diarios importantes de la metrópoli. Es decir que el acontecimiento que le proporciona su primer éxito profesional no es solo funesto, sino que además se trata de un desastre natural: las fuerzas devastadoras de los elementos, que recuerdan al hombre civilizado la persistencia de un resabio arcaico amenazante, provocan de modo paradójico su primer ascenso profesional. Podría entonces conjeturarse que la indagación de lo arcaico que realiza el escritor en los alrededores de ese bosque encantado provoca ese recuerdo que, a su vez, funciona como escena clave, pero no inaugural: es la escena del comienzo de su degradación moral. No casualmente es a partir de ésta que se hará referencia a la deontología del periodista, a los sindicatos de prensa y a la ética profesional, acerca de la cual el protagonista se pregunta si mantuvo su observancia (54-55).

Es otro episodio el que permite la asociación que trae el recuerdo inaugural de la infancia. Uno de los residentes, artista plástico, finaliza su estancia y por ese motivo se realiza una celebración y una exposición de sus pinturas. El artista las llama paisajes, pero las mismas representan herramientas producidas por el hombre. Ese arte decorativo recuerda a Emanuel los estampados que adornaban los pañuelos obsequiados por la madre en la perfumería que funcionaba como anexo en la farmacia de su padre. El recuerdo evoca el acontecimiento de la muerte y la posterior melancolía del hijo. Un episodio se encadena al otro de modo contingente: la muerte del padre provoca la transformación del hijo en periodista. De nuevo, como en el caso del terremoto, la naturaleza nefasta provocará una consecuencia social fasta:

Le prometo, señor, quiero decir, le aseguro, que no lo he soñado: dejé de ser niño y me hice periodista.

Cuando mi melancolía era una de las graves preocupaciones de mi madre, ¿cómo un chico de doce años puede tener tanta tristeza?, mi tío tuvo la ocurrencia de llevarme en un viaje a la metrópoli (41).

En la metrópoli, el niño escapará un día del hotel y, por casualidad, entrará en la sala de máquinas de un periódico, por lo que descubrirá la producción material de la prensa escrita. En la cita, la primera persona, y la apelación a una especie de interlocutor (que podría ser la misma conciencia desdoblaba), será utilizada unas pocas ocasiones, solo en el comienzo, como si, sumado a la descripción de las circunstancias de la escritura de las memorias, se tematizara el orden elocutivo de la confesión, para posteriormente no volverse a utilizar en el resto de la novela.

Seis o siete años después de ese primer episodio, el joven Emanuel descubrirá una imprenta en su ciudad, en la que se edita, además de libros, un periódico barato. Ahora bien, según esta primera persona que parece mitificar una predestinación natural a la profesión, ese descubrimiento de la imprenta (que significará su primer trabajo como periodista) se deberá a su deambular azaroso por la ciudad y éste, a su vez, será la consecuencia de una *urgencia natural* de buscar mujeres. La causa biológica, entonces, tiene una consecuencia social. Pero, además, esta urgencia natural, animal, es la misma que lo llevará a las acciones que desembocarán en el acto de contrición.

La cobertura del sismo que sacudió a San Juan en 1944 y gracias a la cual publicó su primera gran crónica; la muerte del padre cuando el escritor tenía once años; la visita a Buenos Aires y el descubrimiento de la sala de máquinas de un periódico; el posterior hallazgo de la imprenta y su primer trabajo: todos estos episodios forman parte de la biografía del escritor. Hasta esta novela, si bien las alusiones a su biografía habían sido más bien reticentes, una de ellas ha sido muy utilizada por la crítica para interpretar algunos de sus relatos: la muerte dudosa del padre, de la cual Di Benedetto sospechó siempre un suicidio. Ahora bien, la misma reconstrucción de su biografía, a partir de los testimonios que el escritor dio sobre todo después de su tragedia personal (y de la tragedia histórica de la que formó parte), puede prestarse a la sospecha de mitificación: no tanto los hechos en sí mismos, como su relación imaginaria con aspectos de la construcción de ese carácter o personalidad que presuponen la autfiguración del escritor.

No obstante, en el contexto de una obra tan refractaria a la alusión directa no solo a las circunstancias personales de la vida del escritor, sino también a la situación histórico-política de su época, es significativo el ingreso masivo de estas referencias: por supuesto, una y otra están relacionadas, del mismo modo que están relacionados los géneros de la autobiografía y el discurso histórico en tanto que ambos presuponen la veracidad de los hechos (Rosa 2004). En efecto, la historia del triunfo profesional de Emmanuel D'Aosta se entrelaza con ciertos momentos de la historia argentina y el examen de conciencia retrospectivo respecto de la ética no está desvinculado de la historia de la formación de los sindicatos de prensa y la discusión en torno al papel de la profesión en los juegos del poder político. Entre Historia y Vida, entre público y privado, entre deber y

deseo, la novela busca los puntos de sutura y de articulación, pero también de clivaje, entre dos órdenes heterogéneos que sin embargo constituyen al sujeto precisamente como escindido.

El recuerdo de infancia funciona como escena primaria o arcaica que funda el acto autobiográfico (Rosa 2004): de modo retrospectivo, une la contemporaneidad del acto de escritura con el acto de recordar. En la desconfianza respecto de la veracidad de la autobiografía, Emmanuel emprende la evocación de sus fantasmas operando una inversión: no escribe sus recuerdos al modo del memorialista, como si estos precedieran al acto de inscripción, sino que más bien escribe para recordar. También para olvidar: "...soy estudiante secundario en la comarca profunda donde, en el transcurso de esta historia que le estoy contando, señor, vivió y sucumbió mi familia, donde tuve y perdí posición, bienes materiales y casi me quitaron la vida" (Di Benedetto 2008: 42). No obstante, la historia, que puede reconstruirse, a pesar de sus sinuosidades, con cierta linealidad, dejará en blanco esta alusión confesional: en el tercer capítulo, la historia profesional de Emmanuel, en el momento en el que se va enrareciendo el clima político, se interrumpe bruscamente y el memorialista, sin transición, habrá dejado su residencia de escritor y se encontrará en Guatemala. Si, como decíamos al comienzo del trabajo, *Sombras, nada más...* insta a interrogar el episodio más dramático en la biografía del escritor; si la novela, de un modo inédito, permite el ingreso de las referencias biográficas e históricas, entrelazándolas y enrareciéndolas en la alteración onírica, rememorativa y delirante; si se tiene en cuenta todo esto, se puede conjeturar que la memoria se construye en torno a un olvido (una represión, si se quiere), un blanco o laguna, un episodio traumático tanto desde el punto de vista subjetivo como histórico: el encarcelamiento y tortura del escritor. Ese dato biográfico, tan contundente y tan cercano a las circunstancias de escritura de la novela, tanto que casi uno está tentado de ponerlo en el origen, es precisamente lo que se calla, lo que se deja en silencio o aquello en torno a lo cual se ronda, sin volverse decible, del mismo modo que el paciente, ante el analista, rodea sin abordar aquello con lo que no quiere saber nada. Volveremos sobre esta conjetura acerca de la elipsis para proponer una hipótesis que articule nuestra lectura de la novela con la posible figuración de un episodio traumático en la biografía del escritor y en la historia argentina, justamente en el sentido en que el gesto autobiográfico articula, y al mismo tiempo rompe, lo goznes entre Historia y subjetividad.

En efecto, el olvido no es, o no es solo, tema y símbolo (Olvido, el nombre del amor perdido): es también procedimiento. La novela avanza en uno continuo de yuxtaposición de episodios olvidando, dejando atrás, lo que cualquier relato verosímil retendría. Ya lo vimos respecto de la alternancia entre escritura como acto de rememoración y narración: el capítulo I comienza con esta alternancia rigurosa, pero en cierto tramo la historia adquiere un sentido más lineal, interrumpida por las incoherencias, los delirios y los sueños *que acontecen ya al protagonista de la historia pasada*. Es en este sentido que la escena del acto de rememoración y de escritura se olvida, de un modo tanto más contundente puesto que ni siquiera se volverá

a ella para narrar el fin de la estancia en la colonia de artistas y el viaje a Guatemala: muy por el contrario, esta secuencia se introducirá con brusquedad en medio de la historia reconstruida, de modo que la misma quedará inconclusa.⁵

Este olvido como procedimiento opera del mismo modo en el examen de conciencia. Veíamos más arriba que, en el inicio de su carrera de periodista, se alude a la posibilidad de crear un sindicato de prensa y se interroga acerca de la ética profesional: concretamente, se pregunta si él observó esa ética. Ahora bien, el primer episodio, el de la maestra rural, es una declaración casi cínica que niega, inmediatamente, que esa observancia haya tenido siquiera lugar: es como si el yo que examinara fuera despiadado con el yo que es examinado. La historia del periodista en ascenso, que coincide con su encumbramiento social y la posibilidad de ejercer la seducción, está hecha de traiciones, mentiras, encubrimientos, disimulos e incluso crímenes. Este juicio despiadado que el narrador hace con su propio personaje (es decir, *consigo mismo*, aunque lo que está en juego es la puesta en cuestión del *sí mismo*) coincide con una crítica social y hasta político-económica que recupera el imaginario de la tradición argentina en torno a la oposición entre civilización y barbarie.

En el contexto de esta crítica, que parece recuperar cierto tono de denuncia de la tradición bodeísta o contornista, dos episodios aparecen como espejados, uno en el primer capítulo y otro en el segundo.⁶ Al igual que la otra simetría descrita, la confusión y la incoherencia no impiden un cierto orden compositivo que se basa en las repeticiones: insistencia con los temas, las escenas, las obsesiones. El abigarramiento de las secuencias y la confusión que opera la atención flotante son como compensadas por estas simetrías, por este orden o uniformidad en cierto modo impuesto un poco voluntaristamente, como se explicita por otra parte en la nota introductoria.

Los dos episodios recuperan el imaginario espacial del siglo XIX que funcionó como uno de los connotadores del término *barbarie*: el desierto. Muchos de los relatos de Di Benedetto actualizan este imaginario espacial vinculándolo a la topografía provincial en la que el escritor vivió y trabajó: la zona cuyana, más precisamente Mendoza. Aunque los nombres no aparezcan en esta novela (hay un borrado toponímico que contribuye a atenuar lo que podría ser un exceso de alusión referencial), el escritor no se ha privado de precisar esa topografía con nombre exactos en otros textos. Sin toponimia, la geografía es de todos modos identificable (se evita el

⁵ En el sentido en que Aira entiende el olvido en su *Copi*: olvidar es seguir adelante con la historia, yuxtaponer, inventar el continuo (2003). De ahí cierto surrealismo de la novela, que tampoco hay que exagerar al punto de reducirlo a la escritura automática, pero sí como apropiación consciente del procedimiento. Por eso no podemos acordar con Néspolo (2006), quien afirma que el comienzo estructurado de la novela corresponde a la rememoración mientras que el proceso de disolución moral que sufre el personaje corresponde a la fragmentación del relato.

⁶ Debido a la contundencia del programa antirrealista de sus primeros tres libros, publicados a comienzos de los años cincuenta, se ha subestimado la relación de Di Benedetto con los narradores de su generación, que son los del 55, limitándose a señalar su oposición. Para un examen del realismo dibenedettiano, y su relación conflictiva con *Contorno*, cfr. (Mauro 1992: 423-498) y (Arce 2017).

nombre *Buenos Aires* y se habla de la metrópoli).⁷ El desierto argentino, que en el siglo XIX es imprecisamente Tierra Adentro, el sur, las tierras ocupadas por los pueblos originarios, la llanura inmensa, la pampa, etc., en la obra de Di Benedetto es con precisión el desierto cuyano, es decir, un desierto literal desde el punto de vista de la orografía. En la primera parte, Emanuel se dirige a la zona de las Lagunas a investigar el desvío de los cursos de agua para el aprovechamiento de ciertas zonas en las que se cultiva la vid. En ese viaje, conoce la dura realidad de la región: las lagunas se secaron hace años a causa de los sucesivos desvíos de los cursos fluviales. La maestra abnegada que conoce en la escuela aprovecha la presencia del periodista para denunciar la situación: pobreza, abandono del Estado, falta de recursos, escasez de agua potable, incesto, ignorancia (modos modernos, podríamos decir, de la *barbarie*). Emanuel le promete una nota e improvisa un discurso edificante con el solo fin de seducirla. Posteriormente, y con cierta tibieza, logra que la maestra publique una denuncia en forma de carta de lector, porque él no puede asumir la responsabilidad (el diario, por supuesto, apoya las políticas económicas que favorecen a los latifundios). El resultado es que la maestra es echada de su puesto.

En la segunda parte, Emanuel viaja de nuevo al desierto. Durante la travesía, se producen una serie de extraños episodios que involucran las condiciones de los trabajadores mineros pero que se tiñen de ciertas causalidades *mágicas* que se atribuyen a la conciencia del protagonista. En ese viaje, Emanuel descubre yacimientos de crudo que no han sido explotados y pretende aprovechar su cercanía con Leoncio Leonardo para que esa información se vuelva valiosa.

Puede decirse que en los dos episodios la crítica del cinismo del personaje conlleva el desenmascaramiento de los intereses políticos y económicos de los poderosos, de los cuales es cómplice la prensa misma: esta desmitificación del *desierto bárbaro* pone en el tapete el modo en el cual el estado moderno *produce* el desierto (literalmente: la sequedad de las lagunas por los desvíos en el curso de los ríos). Así lo declara la maestra: “Este pueblo, esta aldea o esta dispersión de ranchos que a primera vista no tiene otra población que unas cabras flacas, ha sido borrado del mapa porque el país quiere que sea un desierto, y en este sentido sí que contribuye” (Di Benedetto 2008: 62). En el primer episodio, el agua; en el segundo, el petróleo. La crítica materialista (de tintes contornistas) de lo que disimula la afirmación de la civilización tiene en cuenta el horizonte histórico de un cierto espacio y tiempo. La demostración de esta continuidad entre un siglo y otro, la insistencia con el modelo opositivo como matriz cognoscitiva de la realidad argentina, se fortalece con la recuperación de rasgos connotadores de la barbarie propios de los textos del siglo XIX. Cuando Emanuel le pregunta a la maestra por las lagunas ahora secas, ella le contesta que en tiempos pasados sirvieron “como guarida o aguantadero de

⁷ Lo mismo pasa con otras referencias. Este tabú elocutivo impide, por ejemplo, nombrar directamente al *peronismo*, al cual se reemplaza con el término *populismo*. Sin embargo, no hay borrado referencial en la mención directa del radicalismo, el socialismo, el liberalismo y el conservadurismo.

matreros famosos, recelosos de la justicia, y como refugio de tropas alzadas durante las guerras civiles” (62). Y más adelante, en relación con la posibilidad de “civilizar” la zona de las Lagunas: “La gente, en su mayoría indios o mestizos, ignoran las formas del cultivo” (66). Por supuesto, estos elementos disidentes, en la perspectiva de la maestra, están connotados de modo positivo: constituyeron una barbarie de resistencia y de disidencia. En el otro episodio, y envuelto en esa serie de sucesos extraños que Emanuel atribuye a fuerzas mágicas, la micro-sociedad de los mineros posee sus propios mecanismos de legislación y justicia, que escapan a la esfera estatal. Así como, según lo mostró Ludmer (1988), no se trataba en la poesía gauchesca de la oposición del orden legal civilizado al desorden bárbaro sino del enfrentamiento de la ley estatal y la justicia consuetudinaria del gaucho, así también en el desierto donde el capital se manifiesta en forma de moderna explotación minera existe un espacio de legislación no estatal que, sin embargo, posee sus propios mecanismos de impartición de justicia. De nuevo, al margen de lo civilizado-estatal, los rasgos de la barbarie connotan positivamente.

El onirismo de la novela, como se ve, lejos de convertirla en un ejercicio de surrealismo puro, se pone en tensión con esta vocación de realismo, incluso de realismo de denuncia: la confusión en la trama o las incoherencias de la historia no impiden esta claridad en los episodios de la autobiografía. El exceso de imaginación de Emanuel se pone en correlación con sus ambiciones: lo social se vincula con lo subjetivo en la medida en que su ascenso profesional es consecuencia de una especie de *delirio* de grandeza. De este modo, lo delirante deforma, pero no oculta, el desenmascaramiento del entramado social: “Lugar de abastecimiento de naves espaciales lo designa el redactor, fantasía que provoca a Emanuel para imaginar algo clandestino, manipulado furtivamente o con el conocimiento de las autoridades que regulan y administran las fuentes de energía del país” (Di Benedetto 2008: 151). No queremos exagerar el esquema psicoanalítico (por otra parte, en este relato y en muchos otros, Di Benedetto utiliza con deliberación la *ficción teórica* de Freud con fines novelescos), pero quizás el sentido de la separación en tres partes –las cuales, si se consideran desde el punto de vista de la trama, carecen de pertinencia, porque, contra lo que lo que afirma Néspolo (2006), no separan secuencias, sino que se presentan como cortes arbitrarios– coincide con tres formas de descentramiento del yo: sueño, delirio megalómano y psicosis paranoica, atravesados todos por una *perversión*, que sería la erotomanía e inclusive la pederastia.

En efecto, el primer capítulo abunda en reminiscencias de infancia y en sueños o ensueños (esos *recuerdos* que tienen la forma del sueño o, viceversa, sueños que manifiestan, en vez de deseos, recuerdos, culposos o melancólicos). El segundo, que narra el ascenso profesional y social del protagonista, se inviste de delirio de grandeza, atravesado por ciertos episodios alucinatorios o extraños momentos en los cuales Emanuel imagina causalidades mágicas. En el tercero, en medio del ascenso político del *populismo* y la sindicalización de los colegas, el protagonista empieza a generar desconfianza en sus pares, que ya no lo ven como uno de ellos, sino como un poderoso que traicionó los principios de la profesión: su

comportamiento compulsivo y contradictorio para con el joven Maldoror, que podría ser también una alegoría de su ideal traicionado (un escritor pobre y consecuente con su ética), parece un voluntarista esfuerzo por congraciarse de nuevo con esos *inferiores* que son sus subordinados. Maldoror (evocación del poeta maldito y alusión a una referencia del surrealismo) podría, también, ser otro desdoblamiento de la conciencia de Emanuel: de hecho, el extraño personaje, pobre de bienes y extravagante, sufre un *delirio persecutorio*, y termina muerto en un confuso episodio en el que el suicidio no puede descartarse. Emanuel también sufre esa paranoia de persecución, que no es otra cosa que la interiorización de la desconfianza que en efecto despierta en los que antes eran sus pares. Si Maldoror es un desdoblamiento alegórico de su conciencia (el Poeta Idealista que él podría haber sido), su suicidio es un símbolo de aquel *otro yo* que el personaje mató en sí.

Tanto Leoncio Leonardo en la segunda parte, como Maldoror en la tercera, se introducen en la historia con brusquedad: incluso el primero protagoniza toda una secuencia autónoma, en la cual se narran sus aventuras de infidelidad, sus sueños y deseos. De ahí que pueda interpretarse como una proyección imaginaria que alegoriza las ambiciones desmedidas de Emanuel. Desde su inicio en el periodismo hasta su ingreso en un gran diario, del cual llegará a ser sub-director, la historia del protagonista tiene trazas de la biografía del escritor. Leoncio Leonardo es uno de los dueños de ese gran diario, al cual Emanuel entra cinco años después de su modesto comienzo. Ahora bien, la novela introduce una serie de anacronismos por los cuales desplaza la referencia histórica, volviéndola incongruente con la autobiografía. Tentativamente, el ingreso del protagonista al gran diario se produce en la década del treinta, mientras que el escritor entró a *Los Andes* en 1945. La historia desplaza una década los hechos de la biografía respecto de los de la historia y este desacople contribuye a la acentuación de lo ficcional.

El onirismo programático de la novela (no hay que perder de vista la nota introductoria) no implica solo los delirios, fantasías y absurdos que interrumpen los relatos *claros*: trabaja más discretamente *condensando* las obsesiones íntimas (la perversidad) y las ambiciones públicas, yuxtaponiendo el tiempo de la autobiografía al tiempo de la historia. Mientras Di Benedetto comienza su exitosa carrera en *Los Andes* con el ascenso del peronismo (y la terminará trágicamente con el golpe militar de 1976), Emanuel D'Aosta rememora los tiempos de *La dama de las camelias* (estrenada en 1936) y de Gardel (que murió en 1935) (2008: 95).⁸ Leoncio Leonardo (perteneciente a una familia conservadora pero se *aggiorna* siendo diputado radical) tiene sobre la mujer ideales “canallas” (95): en efecto, su episodio autónomo, que prepara el terreno para la relación de complicidad que después establecerá con el protagonista, lo muestra como un verdadero canalla con su mujer, Pilar del Rocío, a la que engaña con Suspiros, su empleada. Posteriormente se utilizará la palabra “infamia” (98), que

⁸ Una sola vez aparece el apellido del personaje. Se trata de un anagrama de “A todas”: el lobo ataca a todas las niñas que se cruzan en su camino.

describe con exactitud el comportamiento de los dos personajes (que quizás son uno) hacia el sexo femenino. Ahora bien, ¿no alude esta infamia a la Década Infame, como se conoció a la década del 30? El sexo y la política, la subjetividad y la Historia, lo público y lo privado, se entrelazan en esta moral canallesca o cinismo.

Podemos volver ahora a examinar el problema de la intimidad. Para Pardo, la intimidad es aquello que se sustrae a la distinción entre lo público y lo privado, distinción que por otra parte hace depender una noción de la otra: solo quien tiene vida pública puede tener vida privada y viceversa. En la polis griega, el varón libre: su mujer, sus hijos y esclavos carecen tanto de vida pública como de vida privada, solo tienen *vida íntima*. ¿En qué sentido se entiende aquí la intimidad? Para Pardo, el poder como fuerza natural es limitado en el estado de derecho: una cosa es la *potencia* animal y otra la *potestad* humana que funda el orden social (Hobbes). Ahora bien, en la polis griega, que establece la distinción en el modo de vida civilizado occidental, la potestad rige en la vida pública, mientras que la potencia prima en la vida privada: el amo déspota puede castigar, incluso asesinar, a su mujer, sus hijos y sus esclavos sin cometer homicidio. A pesar de la transformación de los estados democráticos, el ejercicio del poder como fuerza bruta en la esfera privada sigue siendo una atribución del amo. La vida íntima es, dice Pardo, la paradójica forma de la animalidad específicamente humana: es la vida de los que sufren *en carne propia* la fuerza de la potencia. Ahora bien, cuando en el antiguo régimen se declara el estado de excepción, la Ciudad se convierte en Casa: el soberano puede ejercer su fuerza desmesurada directamente sobre el cuerpo del súbdito. Pero esta posibilidad es, de hecho, la de cualquier estado moderno, aún los democráticos. A esta posibilidad de suprimir la diferencia entre lo privado y lo público, y dejar el cuerpo de la víctima a merced de la fuerza extraordinaria del poder soberano, Pardo la llama política de la intimidad (1998, 156-162).

La biografía de Emanuel D'Aosta desenmascara los mecanismos de estas políticas de la intimidad: no solo en la medida en que las críticas materialistas ponen en evidencia la abolición o evanescencia del estado de derecho y la primacía de la fuerza natural de los soberanos que ejercen su violencia contra los que solo tienen vida íntima (las mujeres, los niños y los indios [el paralelo es casi el mismo salvo que hay que reemplazar los esclavos de la antigüedad con los pueblos originarios sometidos por la civilización]), sino también en el sentido en que el empoderamiento de la subjetividad (esa inflación del *yo* del personaje cuyo examen de conciencia está en el origen de la novela) legitima la violencia *animal* en la esfera privada: el lobo que se come a la caperucita. El cuerpo de Emanuel articula lo civilizado y lo bárbaro, lo público y lo privado, lo político y lo subjetivo: su vida es íntima en este sentido, porque sus ansias animales (sexuales) son simultáneamente sociales (prestigio, encumbramiento, egolatría). La violencia de género, podríamos decir, es una forma moderna de política de la intimidad: encerrada en la esfera privada, encuentra incluso su legitimación social en la esfera pública. Toda la tropología animal podría interpretarse en este sentido: el lobo es el animal humano hobbesiano, que

bajo la máscara del hombre civilizado sale a la caza de los seres expuestos como mera vida íntima.

Incluso puede interpretarse en esta clave el acto autobiográfico inscrito en la novela. Antes que nada, la ficción, al desplazar historia y biografía mediante ese deslizamiento de una década, aleja el desenlace (que, por lo demás, no se produce: la historia de la carrera de Emanuel se interrumpe con brusquedad, como así también su estancia en la residencia de artistas) de la época en la que se produce el desastre histórico de toda una sociedad. Es como si el trauma provocara, a su vez, la evocación y la represión. La política de la intimidad fue, de hecho, la que Di Benedetto sufrió en carne propia con el *estado de excepción* del golpe militar de 1976. Ese episodio está elidido, pero su alusión, su refracción, lo vuelven legible. La escritura de la novela es una tramitación de ese episodio.

La hipótesis de la política de la intimidad explicaría la aparente ingenuidad de Di Benedetto, que pasó el resto de su vida buscándole explicaciones racionales a su encarcelamiento y tortura. En esta ingenuidad, el escritor parece no poder separar la esfera política de la esfera subjetiva. Dice Juan José Saer en el ensayo que dedica a su amigo años después de su muerte: “Ni una sola vez lo oí quejarse, y cuando le preguntaba las causas de su posible martirio, sonreía encogiéndose de hombros y murmuraba: ‘¡Polleras!’” (53). El libro de Gelós arroja una inesperada luz sobre esta frase, en la cual se minimizan las causas históricas y políticas que, en un momento fatal, desencadenaron su potencia directamente sobre el cuerpo del escritor: describe cierto sentimiento de culpa a causa del comportamiento que tuvo con su esposa y con sus amantes. De hecho, el episodio público del encarcelamiento está enlazado, en la biografía de Di Benedetto, al privado del descubrimiento de la infidelidad: su esposa encuentra las cartas de sus amantes cuando él está preso y decide terminar la relación. No importa la verdad de la biografía: lo que subrayamos es el modo en el cual la imaginación enlaza lo subjetivo y lo histórico-político en una misma secuencia que podemos llamar íntima. De ahí el *acto de constricción* y la *culpa*: la política de la intimidad sufrida solo puede ser explicada porque, en un pasado remoto, fue a su vez ejercida. La novela es una exacerbación onírica y delirante de esta política de la intimidad en la cual la autobiografía imaginaria se condensa con la historia de una sociedad y un continente.

* **Rafael Arce** es Doctor en Humanidades por la Universidad Nacional de Rosario. Es profesor de Literatura Argentina en la Universidad Nacional del Litoral e Investigador Asistente del CONICET. Es autor del libro *Juan José Saer: la felicidad de la novela*. Su campo de estudio es la literatura argentina moderna y contemporánea.

Bibliografía

- Aira, César (2003). *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Arce, Rafael (2016). “Una reflexión sobre el realismo literario. *Cuentos claros* de Antonio Di Benedetto”. *Moenia. Revista Lucense de Lingüística y Literatura*, Vol. 22, Universidad de Santiago de Compostela. URL: <http://www.usc.es/revistas/index.php/moenia/article/view/3561>
- Chejfec, Sergio (1985). “Lo inesperado de una novela (sobre *Sombras, nada más...*)”. *Punto de Vista*, N° 24, agosto-octubre. 40-41.
- Di Benedetto, Antonio (2005). *El pentágono*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Di Benedetto, Antonio (2008). *Sombras, nada más...*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Di Benedetto, Antonio (2009). *Mundo animal, Cuentos claros, Absurdos y Cuentos de exilio*. En *Cuentos completos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Di Benedetto, Antonio (2009). “En rojo de culpa”. En *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Gelós, Natalia (2011). *Antonio Di Benedetto. Periodista*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Lejeune, Phillipe (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Du Seuil.
- Ludmer, Josefina (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Mauro, Teresita (1992). *La narrativa de Antonio Di Benedetto*. Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid. Mimeo. URL: <http://biblioteca.ucm.es/tesis/fl/ucm-t17686.pdf>
- Néspolo, Jimena (2006). *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Panesi, Jorge (2000). *Críticas*. Buenos Aires: Norma.
- Pardo, José Luis (1998). “Políticas de la intimidad”. *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, N° 1, Madrid: Universidad Complutense. 145-196.
- Rosa, Nicolás (2004). *El arte del olvido*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Saer, Saer (1997). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.